

La representación de la muerte en un conjunto de libros infantiles en formato
de libro álbum desde la teoría de Philippe Ariès

Gustavo Adolfo Osorio López

Universidad Tecnológica De Pereira

Escuela De Español Y Comunicación Audiovisual

Facultad De Ciencias De La Educación

Licenciatura En Español Y Literatura

Pereira

2019

La representación de la muerte en un conjunto de libros infantiles en formato
de libro álbum desde la teoría de Philippe Ariès

Gustavo Adolfo Osorio López

Trabajo de grado para obtener el título de Licenciado en Español y Literatura

Director:

Arbey Atehortúa Atehortúa

Universidad Tecnológica De Pereira

Escuela De Español Y Comunicación Audiovisual

Facultad De Ciencias De La Educación

Licenciatura En Español Y Literatura

Pereira

2019

Nota de Aceptación

Director de tesis

Ni siquiera en la muerte nos pertenecemos

Agradecimientos

A mi abuelo Ovidio por brindarme, además del apoyo económico, la necesidad de pensar más allá de mí mismo. A mi abuela Yolanda y mi abuela Amparo, que nunca han dejado de acompañarme. A mis padres Germán y Lina, por todo el camino recorrido hasta ahora, y por el apoyo que aún me dan a pesar de la distancia. A toda mi familia, porque nunca dejaron de preguntar por qué me gusta la lectura.

A mis amigos Noreña y Tabares, a los que siempre he llamado así por la dificultad que supone decirles Alexander a ambos. A Mariana, sin sus fotos habría sido imposible hacer ver a través de palabras un formato de libro que nació en la imagen.

Han sido muchos años de trabajo antes de llegar a este proyecto. Muchas personas aportaron, pero siempre hay quienes resaltan entre todos ellos, aun así, agradezco a todos.

	6
INTRODUCCIÓN	7
Infancia y literatura	9
1.1 Origen de la literatura infantil	9
1.2 El libro-álbum	12
2. La muerte como concepto	16
2.1 Ariès y su historia antes de la muerte	16
2.2 La construcción social de la muerte	17
2.3 Cambios en la concepción de la muerte a través de la historia	20
2.4 Categorías de la muerte	24
2.4.1 Encubrimiento y protección.	24
2.4.2 Disminución de la relación contraria entre la vida y la muerte	25
2.4.3 Padecimiento de la muerte en soledad	26
2.4.4 Impacto emocional ante el cuerpo del pariente difunto	26
3. Representación de la muerte en el libro álbum	28
3.1 Análisis de “El corazón y la botella” de Oliver Jeffers	28
3.2 Análisis de “Camino a casa” de Jairo Buitrago y Rafael Yockteng	31
3.3 Análisis de “El pato y la muerte” de Wolf Erlbruch	34
3.4 Análisis de “El ángel del abuelo” de Jutta Bauer	36
3.5 Análisis de “La madre y la muerte” de Alberto Laiseca y Nicolás Arispe	39
3.6 Análisis de “La partida” de Alberto Chimal y Nicolás Arispe	41
4. Conclusión	43
4.1 Sobre la elección del referente teórico de la muerte	44
4.2 La muerte en los libros	44
4.3 El libro álbum no es un herramienta didáctica	45
BIBLIOGRAFÍA	48

INTRODUCCIÓN

Determinar cuál es la conformación de cualquier sociedad ha sido tarea bien conocida en lo que respecta al desarrollo del conocimiento. A partir del entendimiento de las pulsiones que gobernaron cada época hemos sido capaces de adentrarnos en la comprensión y la interpretación de obras de arte, piezas musicales, actitudes culturales, e inclusive preferencias culinarias. Las actitudes que yacen en el inconsciente del pueblo son reveladas por los pensadores a lo largo del mundo y de la historia. Elementos triviales y cotidianos adoptan raíces profundas en la voz de escritores o artistas que tratan de representarlos, brindar entendimiento bajo diversas formas de expresión.

Por otra parte, la historia nos ha demostrado que no siempre lo que llega a las manos de un lector es leal a su realidad, y cuando lo es, dicha realidad ha sido transformada por las convenciones sociales. Esto es lo que ha pasado en los últimos cinco siglos con respecto a la literatura infantil y la muerte. Mientras la primera ha tenido una apertura cada vez más grande hacía un público creciente, la otra ha sido relegada a un lado no visible de nuestra sociedad. A razón de esto, en el siguiente trabajo se propone analizar un conjunto de libros infantiles en formato de libro álbum para tratar de reconocer hasta qué punto la sociedad influye en la representación de la muerte que se les entrega a los niños.

Para lograr tal propósito, el primer capítulo realizará una contextualización de los conceptos de literatura infantil y libro álbum, explicando además las diferencias constitutivas del mismo con respecto a otros formatos similares que se pueden encontrar en este tipo de literatura. En el segundo capítulo se eludirá a la vida y pensamiento de Philippe Ariès, lo que conlleva

además un adentramiento en el concepto de la muerte desde su perspectiva. Por último, se apelará al entendimiento adquirido hasta el momento sobre la constitución del libro álbum para dilucidar las representaciones de la muerte de cara a lo dicho de la misma por el pensador francés.

1. Infancia y literatura

Antes de conocer las implicaciones que ha tenido el formato de libro álbum en el mundo de la literatura infantil, es necesario tener en cuenta el porqué de este tipo de literatura, cómo ha cambiado la concepción de lo que significa y cuáles son los límites de la misma.

1.1 Origen de la literatura infantil

Cada época de la historia del ser humano ha estado gobernada por ideas, miedos, pulsiones, deseos y representaciones del mundo. Las formas de gobernar hasta la manera en cómo se trata a un niño han sido determinadas por cada uno de los conjuntos de poblaciones que han habitado el ancho y largo del planeta. En occidente, por ejemplo, la percepción que se tenía de la infancia no era del todo afortunada para el niño: según Jaramillo (2007) las visiones sobre éste eran variadas y, la mayoría de las veces, negativas. Desde el siglo IV hasta el XIV el niño fue percibido como una carga o un obstáculo para la sociedad, era la extensión no deseada de un adulto. Sobre esto también dice Narodowski (2004) que: “es posible describir una etapa anterior (al siglo XIII o XIV) en la que nuestros actuales sentimientos de infancia no existían en la cultura occidental” (p.39). Entendido por actual, nuestro deseo de cuidar la infancia como una etapa determinante del desarrollo, en tanto determina la salud del futuro adulto.

Ahora bien, a partir de la Baja Edad Media, se evidencia un cambio específico que podría considerarse el primer paso hacía el sentimiento del que habla Narodowski (2004). En el declive de los pocos más de mil años de esta época, el niño pasa a ser visto como un ser indefenso del cual se debe cuidar, no tanto por su estado de inocencia, sino porque es relegado al estado de propiedad (Jaramillo, 2007). Para el XVII, la infancia adopta visos de adultez. El niño no es más

que una pequeña representación del mayor que un día será, aunque sus virtudes son limitadas y se entiende por tanto que le hace falta algo. Esta percepción de la infancia tiene raíz en los pensadores de la época, actitud frente a la infancia que tuvo sus primeros frutos en La Fontaine y Rousseau, así como en Comenio y Locke:

fueron los primeros en hablar de la especificidad de la infancia, al mostrar que el niño tiene límites, aptitudes e intereses diferentes al adulto, por lo que estos aspectos deberían considerarse para poder transmitirle de una manera más efectiva los temas de la época, relativos a las buenas costumbres, como la moral y la enseñanza”. (Lonna, 2015, p.69).

De acuerdo a Isaza (2002), citada por Beatriz Robledo, es específicamente en el inicio del Romanticismo que la vista sobre el niño adopta relevancia:

El concepto de infancia estaba impregnado del espíritu romántico: la infancia era un estado ideal de pureza e inocencia. Esto se tradujo en imágenes de niños buenos, reclusos en la «habitación de los niños», característica de la época victoriana (p.2).

Aún bajo esta diferencia con respecto a la época específica en que nace dicha percepción la infancia, es claro que en el desarrollo del siglo XVII y XVIII el niño adopta otro lugar en la sociedad occidental. A raíz de esto cambia también la noción sobre el material usado para la enseñanza, como argumenta Lonna (2015) en la anterior cita. Es Comenio quien introduce una idea diferente sobre el uso del material de enseñanza: “Surgió entonces la idea de usar las ilustraciones junto a las narraciones, con el fin de cautivar a los lectores y espectadores.” (p.69). Y se entiende, por tanto, que es en este tiempo que nace la idea de una literatura enfocada al niño, es decir, creada específicamente para la infancia, como explica Maia (2009):

Varios estudiosos de los fenómenos literarios han recomendado que sólo se puede hablar verdaderamente de Literatura Infantil a partir del siglo XVII, dado que precisamente en esa época se procedió a una profunda reforma pedagógica, al mismo tiempo que el fundamento y la implementación del sistema educativo burgués (p.2).

Es así como se considera que el surgimiento, o bien, el crecimiento del mundo artístico y literario para la infancia y adolescencia se dio a partir de este siglo (Lonna, 2015); sin embargo,

dicho florecimiento no significó una independencia en el actuar del niño, perteneciente a una sociedad como lo era, debía responder a las reglas instauradas por la misma, por lo que la enseñanza adaptó las formas de educación social:

Entre el siglo XVII y el XVIII se pretendió que las imágenes junto a las letras cumplieran una función didáctica, por lo que las temáticas fueron las buenas costumbres, la educación básica para señoritas y jóvenes, las ideas sobre la moral y/o la religión (Lonna, 2015, p.5).

Esto determinó que las historias tuvieran un fin específico, y por tanto su creación fue delimitada por las costumbres sociales. La imagen se introdujo como un recurso significativo en la creación de los libros que tenían como objeto la infancia, pero no alejó al niño de su concepción de pureza (Isaza, 2002). En los siglos venideros, el progreso editorial fue significativo, lo que también influyó en los diferentes formatos que se conformaron: “La evolución del libro de imágenes se ha visto enriquecida y transformada por las exigencias y transformaciones sociales.” (Isaza, 2002, p.2). A lo que Troncoso (2016) también agrega que hay una voz más fuerte de parte de los niños con respecto a lo que esperan de los libros, como también de parte de los creadores para con su público, es decir hay un ejercicio de conciencia del destinatario tanto por parte de los niños como por los autores.

A pesar de esto, los vestigios de las percepciones heredadas del siglo XVII y XVIII siguen teniendo relevancia en los procesos de creación. Isaza (2002) indica que bajo estos ideales didácticos, se debe comprender que lo estético muchas veces toma un segundo lugar y por tanto toma supremacía el hecho de la enseñanza, la cual corresponde a las reglas sociales y sigue asumiendo al niño bajo limitaciones, como se puede evidenciar en las adaptaciones. La adaptación de historias, como explica (Elizagaray, 1989), ha sido uno de los formatos más utilizados y por tanto uno de los más polémicos, puesto se asume que dentro de la literatura que ha sido creada para lectores avanzados, o bien se podría decir que, para adultos, existen muchos

libros que la población infantil puede aprovechar si no se incluyen fragmentos, o si se cambian ciertos aspectos del libro para hacerlo apto para el niño.

La discusión en torno a la literatura infantil y a los formatos que a esta se inscriben como el libro-álbum, no es entonces si hay o no hay editoriales o creadores, puesto a lo largo de la historia, tras la publicación *Orbis Pictus* (Comenius, 1658) el crecimiento de publicaciones fue evidente, sino cómo se asume hoy en día dicha literatura, es decir, cuál es la visión que se tiene del niño, a lo que dice Troncoso (2015):

Hoy en día asistimos a un incremento importante en la publicación de literatura infantil y juvenil, lo que en principio me hace pensar: ¡qué bien!, existe mayor interés por incluir a los niños como lectores, existe mayor interés por el mundo infantil por parte de quienes escriben y editan. Pero luego de incursionar en esta literatura, el alborozo cede paso a una mirada inquisitiva y a la decepción (p.3).

Por tanto, y aún bajo la idea de que esta literatura tiene mayor incidencia en el público, también es cierto que hay tabúes que siguen haciendo presencia en los procesos de creación, bien sea como respuesta a las dinámicas sociales, o por condiciones propias del creador, pervive el ocultamiento, adaptación o amenización de ciertas temáticas dentro de los libros. Lo que hace susceptible a cuestionar dicha literatura, y cuáles es el tratamiento que se le brinda a conceptos tan complejos como los de la muerte, puesto se cree a menudo que el niño es incapaz de concebir la idea de la muerte o de entender cuál es su significado (Álvarez, 1998).

1.2 El libro-álbum

A diferencia de la literatura en general, la infantil ha visto un auge de formatos para su distribución como ninguna otra. Uno de los puntos esenciales ha sido la estimulación del niño que se enfrenta al libro, por lo que los materiales, los relatos, y muchos otros elementos, la mayor de las veces, juegan a favor de los sentidos y brindan claridad frente a lo representado. Sin

embargo, esta idea sostiene, de alguna manera, la concepción de la adaptación para el niño: el mundo se le entrega limitado, los códigos sociales siguen haciendo camino en la redacción, o por el contrario entran en conflicto con las búsquedas de los padres y las de los niños. Sea cual sea el motivo de creación de un libro infantil, hasta el siglo pasado aún se guardaba mucho escozor a la hora de romper las barreras de lo posible dentro del mismo. Si bien se dio un gran paso en la utilización del libro como un objeto más allá de las palabras, es con el libro-álbum que realmente se tomó libertad suficiente en el proceso de creación para brindarle al pequeño lector relatos complejos e imágenes igual de desarrolladas¹.

El libro-álbum es un formato tardío en cuanto a la historia de la literatura infantil se refiere, su auge se da en el siglo XX después de la primera guerra mundial con el nuevo arte y las nuevas formas de impresión. (Unidad de Currículum y Evaluación /Centro de Recursos para el Aprendizaje – CRA, 2006, p.7) El uso de imágenes es la gran particularidad de libros en este formato, sin embargo, también hay muchos otros que las usan con gran preponderancia. Por tanto, la distinción entre el libro-álbum, libro ilustrado, álbum de imágenes y otros libros radica específicamente entre las relaciones imagen-texto. En el libro álbum no hay una dependencia de la imagen en el texto, ni tampoco el texto nace a razón de la imagen, son dos expresiones autónomas que se complementan (Rosero, 2010, p.5). Ahora bien, se podría argumentar que en un libro ilustrado sucede lo mismo, la imagen hace las veces de complemento para el texto y el texto a su vez nutre la imagen a partir de lo que describe, pero guardan una relación demasiado cercana que no permite que la imagen sea independiente del texto. Debemos recordar que hay dos tipos de relaciones: las icónicas y las plásticas. Las segundas corresponden a imágenes que

¹ Aunque esto suene contradictorio con lo mencionado en el apartado 1.1 de este trabajo, hay que hacer una claridad significativa, no podemos concebir todos los libros en detrimento del niño, al contrario de lo que se pudo entender, si hay intentos vastos por la resignificación de la literatura infantil, como veremos más adelante.

no guardan un referente explícito, y sin embargo a través de los elementos que la conforman pueden hacerse inferencias de su relación con el texto; mientras que la primera cuenta con un punto de partida fundado en el texto, exploran las posibilidades de representación de lo dicho en el texto.

También es debido comprender que en los libros álbumes hay posibilidad de encontrar ambos tipos de relación texto-imagen, sin embargo, la imagen que hace las veces de icónica brinda a su vez elementos que no están descritos en el texto. Es decir que cuando se hace una representación de lo que dice el texto, no se limita a una representación gráfica, se convierte en una traducción intersemiótica que brinda una interpretación de lo dicho, que agrega componentes que nutren el relato y ayudan a la comprensión de la totalidad del texto (Unidad de Currículum y Evaluación /Centro de Recursos para el Aprendizaje – CRA, 2006, p.17). Otro aspecto importante de la constitución del libro álbum es el poco texto, sin que haya una ausencia total, mientras en el libro ilustrado el texto compone la mayor parte del contenido de las páginas y en el libro de imágenes son estas las únicas presentes; el libro álbum siempre tiene ambos componentes y aunque la imagen es la que mayor espacio ocupa en la diagramación del libro, nunca hay una ausencia total de texto a lo largo del libro, aunque sí la puede haber en ciertas páginas.

A lo sumo, lo que plantea este formato es una lectura más compleja, aunque el uso de la imagen haya supuesto lo contrario, por tantos años. El libro por sí solo es un conjunto de letras que se codifican en un sentido, pero el libro álbum empuja las barreras del entendimiento al forzar al lector a decodificar tanto texto como imagen:

En un verdadero libro-álbum, las palabras no pueden existir independientemente. Sin las ilustraciones el significado no quedaría claro. Éstas proporcionan información que no dan las palabras. Además, el libro-álbum no sólo depende de las ilustraciones para

complementar las palabras, sino que también las esclarece y toma su lugar. En un libro-álbum, tanto las palabras como las imágenes son leídas (Shulevitz, 2005, p. 9).

2. La muerte como concepto

2.1 Ariès y su historia antes de la muerte

Lo primero que tiene lugar es el nacimiento, ese es el comienzo de toda historia, después viene toda una vida y finalmente llega el último esfuerzo: la muerte. Philippe Ariès murió el 8 de febrero de 1984 en París, ciudad a la que llegó en su infancia con seis años de edad. Antes, vivió en Blois, una pequeña ciudad dividida por el cauce del río Loira, en la cual nació el 21 de julio de 1914. De sus infancia y adolescencia hay pocas referencias a parte de los típicos datos sobre los lugares en los que estudió². En los años 30's, el comienzo de sus veintes, obtuvo el título de Historia y Geografía, tras haber estudiado en Grenoble. Desde entonces estuvo dedicado al campo académico, hizo parte de diplomados, revistas, conferencias y más.

Uno de sus papeles más destacados es el de director del Centre de documentation de l'Institut des fruits et agrumes coloniaux, del cual hizo parte por 35 años, entre 1938 y 1978, y aunque, en el 38 publica su primera obra: *Les Traditions sociales dans les pays de France* (Ariès, 1943) no es hasta décadas más tarde que llegaron sus trabajos más relevantes y controversiales, uno de los cuales es la base para este trabajo: *Historia de la muerte en Occidente* (Ariès, 2000). Las ideas que dieron camino a este libro surgen de trabajos anteriores y especialmente de un libro: *La infancia y la vida familiar en el antiguo régimen* (Ariès, 1960). Dicha investigación, además de abordar los aspectos correspondientes a la figura de la infancia y el papel de la familia en ésta, tocó levemente temas como el de la muerte. No se puede asegurar que aquí se concibió

² Los datos sobre su vida son limitados, solo hay una autobiografía llamada *Un historien du dimanche*, publicada en 1980 a la cual, a pesar del esfuerzo, nunca pudimos tener acceso. Además de la limitante de la lengua, puesto no ha sido traducida al español, también nos enfrentamos a los problemas de distribución, lo que hizo la tarea de conseguir dicha obra imposible.

la idea del libro que años más tarde publicaría, dado a que es sabido que la matriz del mismo hace parte de las conferencias que dictó en Johns Hopkins University (Retford, 2016), sin embargo, se puede decir que la necesidad de un argumento amplio que comprometería varios ámbitos del conocimiento, si hace parte de la publicación del año 60, en la cual, afirma Retford (2016), tuvo influencia la esposa del historiador francés: Primerose Ariès, de la que Hutton (2004) explica, que fue debido a su educación en historia del arte, que pudo colaborar en la ampliación del espectro de investigación de Ariès.

Historia de la muerte en Occidente (Ariès, 2000) es un libro que ayuda a comprender la construcción de este hecho constitutivo de la vida, a través de la visión que tuvo cada época del mismo. Aunque también brinda conclusiones sobre lo que Ariès (2000) considera es el constructo que hay tras el concepto en la época actual, no olvida brindar un recorrido por los puntos esenciales de cambio que ha sufrido en el recorrido el concepto para llegar a lo que es ahora. Por tanto, nos remitiremos al reconocimiento de la arbitrariedad de la palabra muerte para empezar a dilucidar lo que Ariès (2000) nos entrega en su libro.

2.2 La construcción social de la muerte

Cuando la pregunta refiere, ¿cómo se ve representado el concepto de muerte...? no queda más que comprender que dicha cuestión, bien puede verse representada desde diferentes acepciones, dado que toda construcción que devenga de la necesidad de dar significado al respecto está basada en las teorías de la percepción de la realidad. A esta cuestión nos indica Saussure (1988): "los hechos de conciencia, que llamaremos conceptos, se encuentran asociados a las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión."

(p.3) Por tanto, el concepto de muerte puede verse abocado como un hecho de conciencia del que deviene una imagen acústica, y del cual se puede estimar, que toda proyección cultural da lugar a una percepción distinta del fenómeno.

De modo que para comprender como se ve representado el concepto de muerte, es necesario sugerir algunas representaciones sociales que han dado lugar al amplio campo semántico del concepto según sea el dominio histórico, cultural, social y económico que atraviese la humanidad. Cuando se habla de representación social entonces, se habla por sí mismo de las imágenes que representan los objetos aludidos. La imagen, sin embargo, es una reproducción pasiva, en palabras de Anaya (2002) de un exterior en un interior; se construye esencialmente como reproducción mental de un objeto exterior que emerge de la interacción. Ibáñez (1994) por su parte nos dice, a propósito, que en la representación social el objeto está inscrito en un contexto activo y existe para la colectividad en función de los medios y los métodos que permiten conocerlo.

Así, la importancia de la representación social, en función del concepto de muerte toma una trascendencia capital, en tanto nos acerca al valor explicativo del fenómeno según sea el contexto y el momento histórico, lo que indica que toda representación social creada por los sujetos a partir de su experiencia con el objeto mismo está mediada por una figura, por una representación.

En consecuencia, el concepto de muerte representa una construcción colectiva en procura de sustentar ciertas experiencias, según se comprenda la representación que hace un grupo social determinado del concepto. De manera que, siguiendo las líneas expuestas: se indica que el conocimiento social explícito, que sería para este caso la muerte, a través de las representaciones,

incluye contenidos cognitivos, afectivos y simbólicos que presentan estereotipos, creencias, valores y normas que rigen la vida social del colectivo al que pertenece dicha representación. Las representaciones desde esta postura definen la conciencia colectiva entendida como la forma de interacción de las sociedades, así como su manera de actuar en la vida cotidiana.

Ahora bien, expuesto lo anterior es preciso suministrar en detalle algunas representaciones sociales que destacan, en consecuencia, la cercanía con el concepto de muerte. Ver en las sociedades antiguas expresiones de la muerte que hoy juzgaríamos diametralmente disímiles a las prácticas de las sociedades occidentales contemporáneas. Remontarnos a la Grecia clásica, al mundo romano, paleocristiano y a la Edad Media y ver cómo el fenómeno de la muerte es percibido como algo lógico, asumible, tolerable y no desesperanzador (Gala, Lupiani, Raja, Guillén, González, Villaverde, & Sánchez, 2002). A la vez que en la edad media se escribieron libros del Buen Amor y libros del Buen Morir. Esto último lo recuerda el poeta español Antonio Gala (1990), lo que sitúa la edad media como un punto central de distinción, para ver en el concepto de muerte actual sus diversas vertientes, en tanto su forma y configuración social no está destinado a reconocer la muerte como forma unívoca de la vida misma:

No solo el moribundo era conocedor del proceso de su muerte, sino todos sus familiares e incluso el pueblo: su muerte acontecía en presencia de todos, y es que para el hombre medieval la muerte era un acto solemne y público, en el que el moribundo era el protagonista, y en el que el hombre podía demostrar el verdadero valor de su vida de una manera sincera y sin máscaras. (Gala et al. 2002, p.41)

De ahí que podemos presentir de la sociedad contemporánea una muerte en función de preservar los preceptos del desarrollo de las sociedades modernas, en tanto asépticas y desmesuradamente impersonales. Así hasta mediados del siglo XX la muerte solía afrontarse en el domicilio familiar y esto hacía que hasta los niños la vivenciaran como algo normal dentro del

proceso vital. La muerte era vista como la parte terminal de la vida, no como algo amenazador y extraño. (Gala et al. 2002) Por lo que sería preciso, hablar que las sociedades occidentales contemporáneas se deslindan de cualquier reconocimiento positivo de la muerte. Al respecto Cortina y De La Herrán (2007) nos indican que:

la muerte es el tema constantemente vetado. Es negativo, de mal gusto. Al muerto se le encajona, se le acristala, se le tapa, se le camufla con flores y olores tan significativos que cuesta olvidar. Así, se le relega y se le aparta, se le desintegra de la familia, con frecuencia, precipitadamente (p.1).

Lo siguiente nos recuerda la transformación que supone el tratamiento de la muerte en nuestra época: en este ritual de negación, de verdadera "defensa perceptiva", se ha expulsado a la muerte del horizonte de lo cotidiano confinándola al universo de la subcultura hospitalaria, entre vidrios, catéteres y batas blancas, abocando a las Ciencias de la Salud en feliz descripción del Profesor Terradillos a ejercer el nuevo arte estéril de alargar las agonías (Gala et al. 2002).

No obstante, es necesario destacar los elementos específicos que serán objeto de nuestro análisis, para ello, es capital sustentar que el concepto de muerte en nuestra época contemporánea, y en virtud de ciertas transformaciones sociales y culturales de las sociedades industrializadas que destacan el sentido de la nuestra, adopta un tratamiento que supone ser un tema tabú: "La muerte en otro tiempo, por resultar familiar, va a difuminarse y desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú" (Ariès, 1967, p.169).

2.3 Cambios en la concepción de la muerte a través de la historia

Ariès (1967) nos recuerda esto con inusual interés por el tema, de modo que nos queda juzgar, además, que la perspectiva adopta el sentido de vetar el concepto de muerte en la sociedad contemporánea, lo que trae consigo una eliminación perceptual del concepto, en tanto

sea referido un pasado y un presente de este, así, podríamos en todo caso, apuntar que la constitución perceptual en la educación de los niños en este respecto también se ha transformado.

Ahora bien, los elementos históricos que han dado lugar a la anterior afirmación, y por el cual se soportará el análisis del corpus de libros en formato libro álbum para ver en ellos la figuración perceptual de la educación del niño en tanto la muerte, vista de la perspectiva de Philippe Ariès tienen fundamento en lo siguiente:

1. A finales del siglo XVIII aparece un cambio significativo, en el que está asociado al Romanticismo, la complacencia en la idea de la muerte. Ciertamente, la expresión del dolor de los supervivientes se debe a una intolerancia nueva a la separación. Pero la turbación no se produce solamente en la cabecera de los agonizantes o al recordar a los desaparecidos: la sola idea de la muerte conmueve (Ariès, 2000, p.63).
2. El segundo gran cambio es el que está asociado a la relación entre el moribundo y su familia. Hasta el siglo XVIII, la muerte era asunto de aquel, y sólo de aquel, que era amenazado por ella. Desaparecieron las cláusulas piadosas, la elección de las sepulturas, las mandas de misas y servicios religiosos y las limosnas, el testamento quedó reducido a lo que es hoy en día: un acto legal de distribución de las fortunas (Ariès, 2000, p.68).
3. El tercer gran cambio tiene que ver con el luto en el que el papel de los parientes adoptó una gran importancia en el rito mismo de la muerte. Esta exageración del luto en el siglo XIX tiene sin duda una significación. De acuerdo con Ariès (2000) esto supone que a los supervivientes les cuesta más que en otro tiempo aceptar la muerte del otro. La muerte temida no es la muerte de uno mismo, sino la muerte del otro. Ese sentimiento está en el origen del culto moderno de las tumbas y los cementerios, Sus tumbas se convertían en el signo de su presencia más allá de la muerte.

4. El cuarto gran cambio se da en la mitad del siglo XIX, es el encubrimiento y la protección del moribundo a saber la verdad de su estado: “En una palabra, la verdad empieza a plantear un problema. La primera motivación de la mentira fue el deseo de proteger al enfermo, de hacerse cargo de su agonía” (Ariès, 2000, p.84). Sin embargo, vamos a encontrar en este sentimiento que parece noble, una irrupción estética propia de las sociedades industrializadas, o más precisamente contemporáneas. Sigue Ariès (2000) desarrollando esta idea, advirtiendo que esta situación fue recubierta por un sentimiento diferente, característico de la modernidad: evitar, no ya al moribundo sino a la sociedad, al entorno mismo, una turbación y una emoción demasiado fuertes, insostenibles, causadas por la fealdad de la agonía y la mera irrupción de la muerte en plena felicidad de la vida, puesto que se admite que la vida es siempre dichosa, o debe siempre parecerlo.

5. Entendida la muerte desde lo anterior, la situación plantea otro giro, en el que el moribundo queda confinado a la agonía de la muerte en soledad y en el que sufre un desplazamiento del lugar de la muerte, es decir, en el hospital: “Se muere en el hospital porque el hospital se ha convertido en el lugar en el que se procuran cuidados que no pueden procurarse en la casa” (Ariès, 2000, p.85).

Hay que destacar en este sentido dos elementos que sobreviene de esta condición, en primera medida la muerte adolecerá del sentido ritual del que estaba embestida, pasa a ser destacada a una relación meramente técnica en la que el médico está en la facultad de determinar el momento de su muerte y las causas. Por otro lado, los parientes expresan la impaciencia que supone la esperar de la agónica muerte, y se presume de la muerte aceptable, la que no despierte en un momento dramático, por lo que en cualquier caso nos dice Ariès (2000): “Sólo se tiene derecho al llanto si nadie lo ve ni lo oye: el duelo solitario y retraído es el único recurso” (p.87)

6. Pues bien, todo esto desencadena en un apresurado tratamiento por desaparecer el cuerpo del difunto, considerando que la premisa es disminuir al máximo el momento dramático, o en todo caso, minimizar el impacto emocional de los parientes. Importa ante todo que la sociedad, la vecindad, los amigos, los colegas y los niños adviertan lo menos posible que la muerte ha pasado. Las manifestaciones aparentes del luto son condenadas y desaparecen. Ya no se lleva ropa oscura, no se adopta ya una apariencia distinta a la de los otros días (Ariès, 2000).

7. Finalmente, cabe expresar la relación contraria que subyace entre Tánatos y Eros, es decir entre la muerte y la vida, más profundamente cincelada en el siglo XX como la relación entre muerte y sexo. Al respecto nos dice Ariès (2000), basado en el trabajo desarrollado por Geoffrey Gorer:

Él ha mostrado perfectamente cómo la muerte se ha convertido en un tabú y cómo, en el siglo XX, ha reemplazado al sexo como principal impedimento. Antes a los niños se les decía que los traía la cigüeña, pero asistían al gran momento del adiós en la cabecera del moribundo. Hoy en día, son iniciados desde la más tierna edad en la fisiología del amor, pero, cuando dejan de ver a su abuelo y se extrañan, se les dice que reposa en un bello jardín entre flores. (p.89)

Por tanto, lo anterior supone una idea que ha motivado la transformación perceptual del concepto de muerte, entendiendo que su tratamiento ha ido constituyéndose como la forma en que presupone un tabú, no sólo en las dinámicas sociales que atienden directamente la situación calamitosa, sino, y muy a nuestro interés, la educación del niño asociada al fenómeno mismo, a la familiaridad del concepto y a la irrupción en su vida diaria. En el artículo sobre *Fundamentos para una pedagogía de la muerte* Agustín de la Herrán (2007) nos dice:

En consecuencia, se da la paradoja de que la mayoría de quienes se ocupan de indagar en la educación aún se sorprenden cuando se relaciona la muerte con ella. Y es que en su mente la comprensión de la muerte sigue encajonada, acristalada y camuflada con flores y olores de prejuicio. (p.2)

Con todo esto, y ante la dimensión globalizada de la información y las aperturas del conocimiento en las técnicas, lo que supone una mejor aprehensión de la vida de las formas en que nos asociamos bajo el conjuro de una humanidad más hermanada; nuestra época está siendo lanzada a los más oscuros miedos, encarnados en las falsas disposiciones de lo aséptico, de lo políticamente correcto, de una educación que no supone el auto reconocimiento en los niños, de ver en el concepto de muerte una figuración escandalosamente impersonal. Agustín (2007) nos reafirma lo siguiente: “Creemos, en conclusión, que si desde las aulas, las familias, los medios de comunicación, las políticas educativas, etc. no se incluye la Educación para la Muerte como un contenido global, ordinario y normalizado, no se estará enseñando a vivir completamente” (p.2).

2.4 Categorías de la muerte

Entendiendo que las representaciones sociales del concepto en cuestión no son similares, fue necesario distribuir las mismas, en tanto la muerte no solo responde al hecho físico sino a los elementos que la rodean e influyen en el comportamiento de los afectados. Es así entonces como planteamos las siguientes variantes del fenómeno.

2.4.1 Encubrimiento y protección.

Este corresponde al encubrimiento del estado de salud del moribundo para atenuar la angustia de la muerte y sobrellevar la imagen de la agonía. Se protege al moribundo, se atenúa la

enfermedad, accidente o hecho alguno que haya devino la condición que sustenta. Esto se hace a razón de aminorar la agonía, con el fin de invisibilizar la presencia de la muerte a la que todos están destinados; aun así no es sólo el muerto el que escapa a la angustia, se le encubre y protege porque a los demás se les hace insoportable la idea del fallecimiento, tal como lo resalta Ariès (2000) cuando dice: “evitar, no ya al moribundo sino a la sociedad, al entorno mismo, una turbación y una emoción demasiado fuertes” (p.84). Lo que supone un doble hecho, mientras se le brinda al enfermo el confort de no pensar en su condición también se le evita al que dice la mentira, pensar en su propia condición de mortal.

2.4.2 Disminución de la relación contraria entre la vida y la muerte

A los niños se les habla de la vida como el único estado de aceptación posible, la muerte se embellece para hacer parte de esa aceptación. De igual manera, la acción ejercida es la de rezagar la presencia de la muerte a los límites de anular su presencia, en tanto supone duelo, rito y contraria la vida. Por lo que Ariès (2000) sustenta que se habla de la muerte como un tabú en oposición al sexo. La contemporaneidad hace un culto a: el cuerpo, a lo vital, a lo que pulula energía y juventud, al sexo... Se crea el imaginario de que hay un paraíso donde se redimen todos los actos, que en esencia han sido buenos. No hay sufrimiento, no hay duelo, existe un jardín de flores y alegría para el ser que se ha ido. La muerte es tabú en las esferas de lo correctamente perceptual. No se admite que la muerte es proceso inquebrantable de la vida, y la vida a su vez de la muerte.

2.4.3 Padecimiento de la muerte en soledad

El moribundo queda confinado a la agonía de la muerte en soledad, sufre un desplazamiento del seno del hogar y se le moviliza a un lugar predilecto: el hospital. Se encubre así el estado de decadencia que arriba con la muerte. Los parientes se conduelen en soledad, ya que hay una separación del hecho dramático. El hogar, otrora el aposento predilecto para los últimos días del que ve el final de la vida deja de ocupar la importancia que tenía. “La muerte en el hospital ya no supone la ocasión de una ceremonia ritual que el moribundo preside en el centro de la asamblea de sus parientes y amigos” (Ariès, 2000, p.85). Se delega así la responsabilidad a aquellos ajenos al núcleo familiar. El moribundo termina sus últimos días en el hospital del cual los parientes sólo esperan un dictamen del médico, ellos no esperan ver la muerte en quien agoniza, esperan oírla de un médico, como un hecho técnico e innegable, puesto es un profesional quien la ha decretado (Ariès, 2000).

2.4.4 Impacto emocional ante el cuerpo del pariente difunto

El cuerpo del difunto es desaparecido en la mayor brevedad para minimizar el impacto emocional de los parientes y cualquier allegado. La presencia degradada del cuerpo por el cual ha pasado la muerte supone un extrañamiento y desazón, se evita confrontar el hecho resultante del fin de las funciones físicas. De ahí que, se contrate a las funerarias para que se encarguen de los cuerpos, lo que conlleva a su vez la abolición de la unción por parte de los seres queridos. De acuerdo con Ariès (2000): “Importa ante todo que la sociedad, la vecindad, los amigos, los colegas y los niños adviertan lo menos posible que la muerte ha pasado.” (p.87) Esto implica que ciertos rituales posmortem entren en desuso: el luto público y el uso de un color distintivo para representar el hecho por el que se ha pasado, ya no son bien vistos. La sociedad no acepta la pena

como algo viable, se opta por desaparecer el cuerpo a través de la cremación, así tampoco hay un lugar físico que visitar, se busca, en todo caso, desaparecer la presencia del muerto para no evocar en el sobreviviente un sentimiento (Ariès, 2000).

3. Representación de la muerte en el libro álbum

3.1 Análisis de “El corazón y la botella” de Oliver Jeffers

La historia de Jeffers (2012) se inscribe en varias de las categorías planteadas, bajo la comprensión de los elementos que la componen y la forma como se asume la muerte. Como se ha dicho en el punto 2.4.4 de este trabajo, la evocación de la muerte en su último momento, es decir la condición de aceptación del hecho de muerte y de la presencia del difunto se han tratado de alejar de la sociedad, y a su vez las personas padecen un estado de negación frente a su condición mortal (Ariès, 2000). Por tanto, la desaparición del cuerpo del difunto es esencial para el cometido de camuflar las emociones que devienen del hecho de fallecimiento. Jeffers (2012) cuenta la historia de una niña interesada por el mundo, que gusta de descubrir cosas nuevas junto a su padre, interesada en todo aquello que despierta su imaginación; un día pierde a su padre y desde ese momento, se niega ante el mundo la posibilidad de sentir.

El relato, en todo caso, termina con la catarsis del padecimiento y la necesidad de volver a explorar el mundo, a pesar de esto, no hay una representación explícita del hecho de muerte, nunca se muestra en el libro al hombre muerto, ni tampoco se menciona directamente, apenas si se enuncia al decir: “hasta el día que encontró un sillón vacío.” (Jeffers, 2012, p.15). El entendimiento de la muerte del padre llega, entonces, del sillón vacío, objeto en el que éste se sentaba. Debemos recordar además que hay una relación texto-imagen de anclaje que goza de tres referencias distintas: la primera nace a partir del texto, lo dicho brinda una evocación implícita de ausencia, de algo faltante y hace las veces de una metáfora en tanto no explicita el hecho de muerte a través de la palabra misma ni ninguna cercana a su campo semántico. La segunda está en el manejo de la imagen y cómo Jeffers (2012) separa al sillón de los elementos

que lo rodean para hacer un énfasis en el hecho de la muerte del padre. La tercera es la integración del sillón al mundo que pertenece nuevamente, donde se nos muestra a la niña sentada frente a éste, mirándolo detenidamente. Tanto el texto como las dos imágenes resultantes de este hecho son necesarias para entender el sentido de lo ocurrido. Recordemos que Ariès (2000) nos indica que lo importante del hecho de la muerte, en este caso, es que el cuerpo del difunto no esté presente. Se acoge entonces esta representación de la muerte con la ausencia del cuerpo.

Recordemos además que Ariès (2000) habla de una suerte de olvido frente al ser muerto, por lo que se opta por no tener un lugar al cual remitirse, cremar el cuerpo y esparcirlo en el agua, por ejemplo, lo que nos lleva a otro momento del libro: si bien la niña comparte con el padre, entendemos que hay una ausencia de la madre, no hay ningún tipo de mención a lo sucedido con esta, a pesar de esto, podemos suponer que está muerta por la leve muestra de un retrato en la biblioteca de la casa (Jeffers, 2012, p.6). Ahora bien, es evidente que la madre hace parte del imaginario del padre, más no de la niña, ella es ajena a la idea de la madre, nunca hay una mención ni imagen que la evoque, ni siquiera tras la tragedia de la pérdida del padre y la posterior recuperación de este estado, se nos muestra a la madre, se muestra un retrato del padre



al final del libro, el sillón en el que solía sentarse, pero no hay ninguna referencia a la madre. Volvemos así sobre la idea de que hay un ocultamiento del hecho de muerte que deriva además en el olvido del cuerpo, no existe, por tanto, ni en el caso del padre con su esposa, ni el de la niña con su padre o con su madre, una representación física del hecho de muerte más allá de la resignificación de un objeto o la significación que se brinda a un retrato, por tanto, es correcto decir que se trata de evitar con esta historia el enfrentamiento con el cuerpo del difunto.

Ahora bien, al principio de este análisis mencionamos que “El corazón y la botella” es un libro que responde a más de una categoría, por lo nos remitiremos al apartado 2.4.1. Tras la muerte de su padre, se nos muestra cómo la niña enfrasca su corazón: “Entonces se sintió insegura y pensó que debía poner su corazón a salvo. Al menos por un tiempo. Así que lo metió en una botella y se la colgó del cuello.” (Jeffers, 2012, p.17) Sin embargo, el texto por sí mismo sólo nos indica que ha decidido protegerse ante la situación que ha sufrido, es la secuencia de imágenes que suceden a este hecho la que nos afirma la condición de soledad que padece la niña, la cual Jeffers (2012) amplifica al convertir a la niña en una adulta, y dibujarla aún con la botella colgada en el cuello. De acuerdo a lo planteado por Ariès (2000) también es posible encontrar otro elemento que corresponde a esta categoría. Cuando se habla del luto en lo contemporáneo, se nota que, a diferencia de siglos anteriores, las personas no adoptan una vestimenta que revele la condición a la que se enfrentan, esto supone que la sociedad no se hace partícipe del acontecimiento, puesto no reconoce en el otro la condición de luto, lo que a su vez indica que hay un encubrimiento del hecho para la sobreviviente, en este caso la niña creada por Jeffers (2012), puesto no asume su luto desde el simbolismo físico sino que, como ya hemos dicho, lo hace desde lo emocional. Hay una censura del disfrute de la vida, puesto ella ha tenido que vivir la muerte de un pariente; mas cabe preguntar por qué desde un principio no lo fue así con la

muerte de la madre, aquí podrían surgir varias hipótesis que no corresponden al análisis que estamos realizando, pero es evidente que la presencia de la madre ha sido relegada al olvido por parte de la niña. Como dijimos arriba, al momento de la catarsis la mujer (niña del relato) sólo guarda un retrato de su padre y no de la madre. Su mundo ha sido creado en ausencia de ésta.

Por otra parte, también podemos asumir que el retrato que tiene el padre en la biblioteca no es el de la madre sino el de la hija, lo que no hace que cambie el desarrollo de la idea hasta ahora planteada, pero sí permite cuestionar el porqué de la ausencia total de la madre, por qué no hay ningún elemento que la evoque inclusive de manera remota. Bajo esta hipótesis las categorías a las que pertenece el libro no cambian, solo se radicalizan, en tanto la ausencia total del individuo significa el olvido.

3.2 Análisis de “Camino a casa” de Jairo Buitrago y Rafael Yockteng

Al igual que el libro anterior, el de Buitrago y Yockteng (2008) se inscribe en varias categorías, de las cuales resalta la 2.4.4, puesto es la más evidente en el desarrollo de la historia: una niña es acompañada por un león en su rutina diaria del colegio a la casa. A medida que avanza el relato, se muestra que la vida le ha cambiado a ella, su hermano y su mamá desde que algo pasó, es decir, la muerte del padre, sin embargo, esto no se sabe hasta haber concluido el libro, donde también se devela la razón por la cual la niña ha imaginado a un león: el cabello del padre se asimila a una melena.

Retomamos aquí la idea ya planteada de que el cuerpo del difunto está ausente, no hay ningún hecho explícito en el relato que demuestre la muerte del padre a parte de la imaginación de la niña y la fotografía sobre la mesa al final del libro. De acuerdo con Ariès (2000) lo que se busca al minimizar el contacto con la muerte es evitar el inconfort que pueda sentir la sociedad

frente a la realidad de la dualidad de la vida, entendiendo así que bajo la idea del vivir también está la del morir. Se podría decir además que ese sentimiento contradictorio y molesto para la sociedad está representado desde las imágenes iniciales del libro en las cuales se muestra a la niña acompañada por el león al momento de salir de la escuela. Allí se puede ver a todos los adultos asustados ante la presencia del león, aunque ninguno de los niños lo está. Esto se puede tomar como una metáfora de la percepción del concepto de muerte, en tanto la idea del mismo



para el adulto no es igual que para el niño, y mientras el adulto tiene un contacto directo con todo lo relacionado a un fallecimiento, al niño se le inculca la idea de la muerte como algo extraordinario pues supone una mejor vida (Ariès, 2000). En este sentido, no es posible que los niños del libro puedan hacer una asociación maligna del león, pero los padres sí. De igual forma se puede argumentar que para los mayores el león representa un peligro: muerte, mientras que para los niños significa la ruptura de lo desconocido. En lo sucesivo la escena del adulto asustado y el niño asombrado va a reproducirse en diferentes momentos, por lo que la mención de cada uno de ellos solo supone la repetición de este argumento, y no es necesario volver sobre cada una de las páginas en que esto pasa.

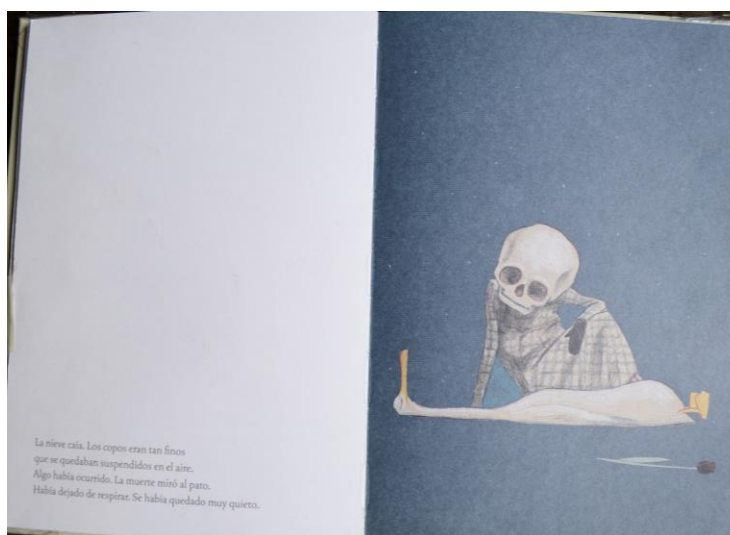
Ahora bien, asumido el león como el elemento que representa la muerte podemos entender dos ideas: una en la cual se soporta lo dicho en el punto 2.4.4, ya que la presencia del león se ve correspondida con miedo solo por parte de los adultos, y entendemos además desde el apartado 1 de este trabajo que la construcción de los conceptos está casi que delimitada por los mayores y para los infantes se han adaptado. Y otra en la cual se evoca a la muerte como un león, y no como ninguna figura cercana al campo semántico de la palabra en sí. Se evita el cuerpo, el hecho de muerte, no se enuncia más que a través de la ausencia, que además soporta lo dicho en la categoría 2.4.2 donde hablamos de evitar la contrariedad que suscita entender que vivir es a su vez morir, puesto al brindar una representación palpable del ausente, se disminuye el impacto que evoca la no presencia del padre, que además se afirma cuando en el relato se dice: “puedes irte de nuevo, si quieres pero vuelve cuando te lo pida.” (Buitrago y Yockteng, 2008, p.22-23) lo que supone, por tanto, que hay una posibilidad de anular la soledad que deviene del fallecimiento de una pariente.

En cuanto a las demás categorías, no hay una aplicación puesto no hay ninguna relación con el muerto, solo con la idea representada del mismo. Tanto en el apartado 2.4.1 como en el 2.4.3 es necesaria una relación con el difunto, en tanto en ambos casos la significación de la categoría nace del contacto entre el ser que sobrevive y el que deja de vivir. Ya que en “Camino a casa” no hay indicios de la muerte como hecho físico más allá de las implicaciones que supone la ausencia del padre, no se puede hacer una relación en ningún nivel con las categorías mencionadas.

3.3 Análisis de “El pato y la muerte” de Wolf Erlbruch

Erlbruch (2007) nos introduce en la historia de un pato que un día nota que la muerte lo sigue: “Desde hacía tiempo, el pato notaba algo extraño. —¿Quién eres? ¿Por qué me sigues de tan de cerca y sin hacer ruido?” (p.4) la historia desarrolla las últimas semanas de un pato y cómo su relación con la muerte es cada vez más cercana, hasta llegar al momento de su fallecimiento. En este caso, la representación de la muerte es explícita, lo que nos obliga a descartar el apartado 2.4.4 y 2.4.3, puesto no hay un ocultamiento del concepto de una manera directa, como sí sucede en los dos libros anteriores. Tampoco podemos afirmar que hace parte del apartado 2.4.2, ya que se pone en duda el hecho de una vida después de la muerte: el pato pregunta sobre el cielo y el infierno, pero la muerte se limita a dejar todo en duda con respuestas como: “Es asombroso lo que se cuenta entre los patos, pero quién sabe...” (Erlbruch, 2007, p.18). Ahora bien, aunque se entienda que la idea general del texto sea crear conciencia frente a la muerte y cómo ésta nos acompaña toda nuestra vida, también es cierto que la prolongación en la relación y la incursión del autor en una amistad entre el pato y la muerte conlleva un encubrimiento frente al dolor que ésta representa. La categoría 2.4.1 nos habla de este hecho: cuando la muerte llega donde el pato nunca le dice que va a morir, devela la posibilidad de la muerte como un hecho constitutivo de la vida, pero en la dilatación de la relación se olvida el sufrimiento. Recordemos que la idea central de la categoría en cuestión es poder proteger al pronto difunto del miedo, o de cualquier sentimiento de escozor que suscite el conocimiento de que han llegado sus últimos días (Ariès, 2000). En este sentido, la historia que desarrolla Erlbruch (2007) configura los elementos necesarios para promover esta idea. Inclusive cuando la conversación, entre el pato y la muerte, gira entorno al hecho de morir hay un cobijo en las palabras que la muerte le brinda al pato: “A veces la muerte podía leer los pensamientos. —

Cuando estés muerto el estanque también desaparecerá; al menos para tí. —¿Estás segura? — preguntó el pato desconcertado. —Tan segura como estamos de lo que sabemos— dijo la muerte. —Me consuela (...)" (Erlbruch, 2007, p. 22) responde el pato. Para éste la muerte es un ser familiar, alguien agradable: "—¿Tienes frío? — preguntó el pato—. ¿Quieres que te caliente? Nunca nadie se había ofrecido a hacer algo así por ella." (Erlbruch, 2007, p. 13) La imagen complementa la acción que evoca la palabra, es decir, muestra a la muerte acostada boca arriba y al pato sobre ella abrazándola. Otro elemento que difumina la idea del padecimiento es que el pato no tiene a nadie más junto a él, es un ser solitario y solo está acompañado por la muerte en el transcurso del libro. Para la muerte no es difícil entender el fallecimiento del pato, puesto es su



trabajo llevar a cabo el ritual de transición entre la vida y la muerte. Es curioso pensar en un pato solo, también cabría preguntarse por qué lo está, aunque si se tratará de un hacer un análisis en lo referente a los indicios del tiempo, se puede asumir fácilmente que el momento en que el pato se da cuenta de la presencia de la muerte es cuando debería haber migrado, y el momento en que muere es la llegada de los primeros copos de nieve, lo que significa que ya no debería estar ahí. En este caso la muerte del pato se embellece, y el cuerpo que se va flotando sobre el río asemeja

los rituales que tenemos en torno a los seres que nos dejan. Se olvida así el impacto que tiene en los otros y en sí mismo, la llegada de los últimos días para el pato se anuncia con un leve frío, más que bajo las palabras de la muerte misma, en esta escena Erlbruch (2007) nos indica que el pato morirá, puesto le pide a la muerte que lo abrace, sin embargo, en oposición a lo sucedido anteriormente, es decir cuando el pato abraza a la muerte, no queda claro cuál sería el momento específico en que el pato empieza a morir, a lo sumo, podemos asumir que el decaimiento para el pato inicia una vez se hace consciente de que la muerte le sigue, cuando la abraza, ha aceptado el hecho de que la muerte está ahí siempre, aunque esté vivo, pero cuando le pide a la muerte que lo abrace, es porque ya ha llegado su día, como nos lo demuestra el libro. La idea de la muerte se difumina como una transición pasiva y solitaria, en la cual nadie sufre.

3.4 Análisis de “El ángel del abuelo” de Jutta Bauer

La categoría 2.4.3 nos adentra en los últimos momentos de vida del moribundo, entendidos estos como los días que pasa en el hospital antes de su muerte, donde quien padece adopta el calificativo de paciente, ya que ha sido trasladado fuera del seno del hogar. El relato de Bauer (2015) coincide con esta categoría en tanto el relato gira en torno a un abuelo en el hospital, quien gusta de contar historias a su nieto. La muerte aquí se hace evidente a través del uso del lenguaje: “Al abuelo le gustaba hablarme de su vida” (Bauer, 2015, p.3). El uso del pretérito imperfecto no nos permite definir un tiempo específico, además de que la acción se llevaba a cabo en el pasado, sin embargo, lo que sí nos permite concretar es que el abuelo muere en el libro, esto se soporta además en las imágenes finales del relato. Al principio no es claro que estén en un hospital, puesto hay una historia dentro de la historia: el nieto llega al cuarto y se sienta en la cama en que está el abuelo, momento en el que el relato de éste comienza y nos

vemos ante otra realidad, la vida del abuelo. Perdemos de foco al niño sobre la cama, y vemos al niño (abuelo) pasando por diferentes vicisitudes o travesuras. Aquí también abandonamos la categoría 2.4.3, y la volvemos a retomar al final del libro, pero entran en juego otras.

En lo que respecta al relato del abuelo, podemos ver que además de que se lo muestra como un niño, también tiene una figura angelical a su lado, quien lo cuida de lo malo que le pueda suceder. Esto es una forma de reducir el impacto del concepto de la muerte, como ya se explicó en la categoría 2.4.2, al niño se le brinda una realidad en la cual el sufrimiento no es importante, un jardín de flores dice Ariès (2000), en el cual la vida es lo más relevante y la muerte nunca tiene importancia, la imagen del ángel afirma la posibilidad de la vida tras la muerte, de que un ser que extraterrenal cuida de nosotros, y que por tanto nuestros actos son acompañados por una ayuda divina. Otro hecho relevante es la introducción del referente de la segunda guerra mundial en el relato del abuelo, aquí tampoco se dice ni se muestra de manera explícita la muerte, solo se enuncia a través de la presencia de un amigo judío, lo que se identifica porque lleva una estrella amarilla sobre su saco. El abuelo cuenta que su amigo desapareció, que tuvo tristeza por esto, pero nunca se menciona que haya sido asesinado.



Tampoco cuando se hace mención de la guerra se habla de la muerte: “Hubo guerra... hambre. Hice muchos y distintos trabajos” (Bauer, 2015, p.20-22).

Las consecuencias de algo tan devastador como la segunda guerra mundial apenas si se anuncian. La información no es explícita, requiere del lector un conocimiento histórico para entender las referencias que se hacen a través de la imagen, el lector inicial pasa desapercibido ante las sutiles referencias de la guerra y la postguerra. El relato del abuelo continúa y así mismo la vida que relata: crece, se enamora, tiene hijos, nietos... Habla de haber sido afortunado, de haber tenido una buena vida, inclusive cuando se hace evidente que fue un soldado Nazi. De ahí que digamos que las referencias históricas son sutiles y apuntan a situaciones contradictorias, que a la vez suponen una afirmación de la categoría 2.4.2, puesto se afirma la felicidad por, sobre todo.

El retorno a la categoría 2.4.3 se hace en las últimas páginas, acabada la historia del abuelo, el niño sale de la habitación y se le muestra corriendo frente a un hospital. Esto podría pasar desapercibido, pero la construcción de sentido brindada por las imágenes y el texto que las acompaña no deja escapar el hecho fundamental de las últimas páginas: la inconsciencia del nieto frente a la muerte: “El abuelo se cansó y cerró los ojos. Salí sin meter ruido. Afuera, el día todavía era claro y caluroso. ¡Qué día más espléndido hacía!” (Bauer, 2015, p.30-34). Aquí el sentido se totaliza con las acciones del ángel del abuelo que en un momento está tocando el rostro del abuelo en el hospital, y después se encuentra siguiendo al nieto en la plaza, lo que supone que ya no tiene que cuidar del abuelo, y ahora le corresponde cuidar del nieto, quién no ha entendido lo sucedido, el porqué de los ojos cerrados, ni tampoco la relevancia que tiene la visita al hospital. Lo mismo sucede para el lector, no se le entrega el sentido completo, debe

deducirlo, o bien, construirlo, y aunque esta es una de las características del libro álbum, como ya explicamos en el apartado 1.2 de este trabajo, también posibilita el ocultamiento de la muerte.

3.5 Análisis de “La madre y la muerte” de Alberto Laiseca y Nicolás Arispe

La presente historia³ relata la muerte de un niño a manos de la muerte, que se representa como un ser y no como un concepto, y la travesía de la madre para recuperar a su hijo de las manos de ésta. Lo primero que cabe notar en este relato es la ausencia del padre, nunca es explicada., por lo cual no podemos sugerir ninguna hipótesis en torno a esta figura. De igual forma, tampoco se hace explícita la razón por la cual el niño muere, en ese sentido nos encontramos ante una disyuntiva: por un lado, es el primer libro que nos habla de la muerte de un niño, pero de igual forma no nos hace presente el motivo de la muerte. Es decir que, por una parte, parece alejarse de los libros anteriores, puesto nos habla de la muerte en la infancia, pero por otra, se acoge, como estos, al ocultamiento del hecho de muerte. En el apartado 2.4.1 hablamos del ocultamiento del estado del moribundo, tanto para quien padece como para quien acompaña el padecimiento, podemos afirmar sin embargo que la primera parte de esta afirmación no es necesaria, debido a que no sabemos con certeza que haya un estado degradado de salud, y tampoco se hace necesario al ser el pronto difunto un bebé.

Lo que sí podemos categorizar como ocultamiento es: el hijo nunca se muestra, una manta lo envuelve de pies a cabeza y asumimos, por tanto, que ese es el hijo, y posteriormente el muerto. Esto acompañado del siguiente texto:

³ Esta historia no es un libro por sí sola, compone la mitad de un libro en el que convergen, de alguna manera, dos relatos: “La madre y la muerte”, de los autores ya mencionados, y “La partida” de Nicolás Arispe y Alberto Chimal. Aunque hay un punto de encuentro en ambos relatos, hemos decidido analizarlos por separado, respetando la voluntad de los autores. De igual forma, y a pesar de las similitudes, guardan diferencias circunstanciales que requieren de un análisis individual.

Como ninguna madre deja que le arrebaten a su hijo así nomás, la muerte tuvo que pasar sus dedos huesudos por el rostro de la madre para envolverla en un sueño mágico, en un hechizo. Después, le quitó al niño y se fue. (Laisecca y Arispe, 2015, p.9)



Nos demuestra la necesidad de camuflar la muerte en el momento preciso del fallecimiento. La madre sabe que la muerte ha llegado, pero no la acepta, por lo que es necesario el hechizo para lo que va a suceder inevitablemente. Ariès (2000) nos indica que se busca evitar la agonía social, el reconocimiento de la muerte por los propios medios. Lo que nos lleva, además, a la categoría 2.4.4 en la que hablamos de la evasión del cuerpo: la muerte no solo llega para poner fin a la vida, sino para arrebatar el cuerpo, hace las veces de funeraria. En esta historia el cuerpo del difunto no está presente para ningún tipo de ritual, al contrario, y como ya nos ha dicho Ariès (2000) los cuerpos comienzan a alejarse a la periferia, por tanto, la muerte con el cuerpo se aleja a su hogar: el desierto.

La travesía de la muerte es simple, puede surcar los obstáculos con facilidad; para la madre no lo es así. Por cada obstáculo que cruza, debe entregar algo de sí: primero son los ojos al río Rin, después las piernas a un bosque de espinos, y finalmente el brazo derecho a la

montaña de hierro y piedra. Esto contradice lo explicado en el apartado 2.4.2, en donde se habla de la reducción de la reciprocidad entre la muerte y la vida en busca de mitigar el dolor que la muerte significa. “¡Ah! —exclamó la muerte—, en todos los miles de años que llevo haciendo esta tarea jamás he visto tal abnegación.” (Laiseca y Arispe, 2015, p.25) dice ésta al ver a la madre que se niega a aceptar la muerte de su hijo, sin embargo esto conlleva un sufrimiento que se hace físico en la travesía hasta la casa de la muerte, ahora bien, se termina de afirmar la contradicción a la categoría 2.4.2 cuando en las páginas 28 y 29 se muestra a la madre sola en su casa, y a la cuna vacía, pero además se afirma lo que ya se espera de la imagen con la siguiente oración: “Pero estaba muerto” (Laiseca y Arispe, 2015, p.29), lo que también significa el fin del relato. De esta manera, se logra afirmar el impacto que tiene la muerte en quien sobrevive al fallecimiento de un ser cercano, por lo que podemos decir que, de la selección de relatos escogidos, este es el primero que hace una incursión en el tema de una manera más directa, aunque como ya hemos demostrado, sigue guardando cierto pudor frente al cuerpo del difunto.

3.6 Análisis de “La partida” de Alberto Chimal y Nicolás Arispe

En esta parte del libro nos encontramos ante una historia de una madre y un hijo nuevamente. Al igual que en la anterior, tampoco podemos saber qué ha sucedido con el padre, por lo que también debemos limitar cualquier especulación al respecto. Lo que sí es claro es la razón de la muerte del hijo: “Una madre vio morir a su pequeño hijo en aquel temblor espantoso (...)” (Chimal y Arispe, 2015, p.3). De esta forma, ya debemos descartar la primera de las categorías 2.4.1, porque entendemos que la muerte ha llegado como un evento fortuito y no como el resultado de un padecimiento prolongado. Esto supone a su vez, que la categoría 2.4.2 no pueda ser aplicada, ya que no hay un estado de transición entre la vida y la muerte, hay un

golpe del destino que conlleva un encuentro directo con la muerte, y ésta se presenta al lector de una forma directa, no se oculta el hecho, y por tanto no se trata de disminuir su impacto, ni se busca enternecer lo sucedido. Tampoco cabe ver esta historia bajo el espectro de la categoría 2.4.3, puesto hay un hecho público, la madre tiene que ver como otros ayudan a sacar el cuerpo de su hijo de bajo una estatua. La muerte en la catástrofe se convierte en un hecho público, contradiciendo lo dicho por Ariès (2000). Y finalmente, no hay cabida para la categoría 2.4.4, dado que, Chimal y Arispe (2015), nos cuentan cómo la madre pide a su hijo de vuelta a los dioses, y aun cuando estos se lo devuelven, tiene que lidiar con el cuerpo mortal que se deteriora cada vez más, al punto de que no puede soportarlo y trata de matarlo nuevamente. La relación



con el difunto es directa, ni siquiera se limita a una tumba, sino que se pone de cara a la madre con el hijo en estado de podredumbre. Nos queda por decir entonces que al menos bajo el espectro de estas cuatro categorías no es posible dilucidar una relación de este relato con las mismas más que por oposición a ellas.

4. Conclusión

Antes de presentar cualquier argumento sobre lo hasta ahora escrito, debemos reconocer la limitación de nuestro trabajo, en tanto supone una elección de relatos en torno a un tema específico. Sin embargo, también debemos resaltar que al ser este un concepto tan evadido en nuestra sociedad, como nos lo explica Ariès (2000) en el transcurso de su libro, optamos por enfocar nuestra visión a un espectro de los muchos que posiblemente se encuentran, y abordar éste por el cual hemos tenido interés desde hace muchos años. Razón, además, por la que esta investigación se desarrolló en conjunto con Alexander Noreña Agudelo, compañero de carrera y amigo, quien al igual que mi persona, ha tenido interés por este tema. Él mostrará otros puntos sobre la representación de la muerte, aunque compartiendo bases de lo investigado.

Aclarado esto, cabe entender que estos libros no son los únicos que comprenden el tratamiento de este tema; hay muchos más que podrían haber sido agregados, pero solo hubiésemos repetido nuestros argumentos una y otra vez, no aportando al desarrollo de la aplicación de la teoría de Ariès (2000) y de las categorías que de ésta derivan. Lo que se buscó desde un principio fue poder hacer un ejercicio representativo, y fue así como pudimos pasar de analizar un libro bajo dos o tres categorías, a tener que asumir que no había una que aplicará en otros. Ahora bien, esta es la transición o la evolución, si se puede llamar así, de lo correspondiente a la literatura infantil.

Explicado en la primera parte de este trabajo cuando hablamos de la historia de la literatura infantil y por consiguiente de la del libro álbum, quedó claro desde ese momento que nos íbamos a encontrar ante una problemática. No podíamos enfocar nuestro análisis a una serie

de libros que brindarán el mismo argumento para el fin de la investigación, al contrario, necesitábamos un rango de posibilidades que nos permitieran ir de un lado del espectro hasta el contrario. Esto nos permitiría, como ya se ha demostrado, encontráramos más que puntos de coincidencia todo el tiempo, varios de discrepancia, lo que supone nutrir la investigación, aceptando el riesgo de no llegar a un horizonte definido.

4.1 Sobre la elección del referente teórico de la muerte

Una de las primeras preocupaciones que tuvimos al escoger el tema de la muerte era poder definir desde qué lugar abordarlo. Hay, como sabemos, una muerte física que corresponde al cese de actividad de los órganos; sin embargo, aquí el argumento hubiera sido limitado y poco abordable desde nuestro estrado. Tras varios intentos por encontrar un referente que se acogiera a nuestro enfoque, encontramos *La muerte en occidente* de Philippe Ariès (2000). A pesar de que ya lo hemos mencionado, fue su visión amplia sobre la muerte, al igual que su inclinación por el arte la que resaltó entre otros teóricos. Debemos reconocer la familiaridad de lo escrito con el contexto social colombiano, en tanto la muerte es considerada como un tabú.

4.2 La muerte en los libros

Lo que podemos percibir en la mayoría de los libros es que la evasión del cuerpo es más frecuente, no sé hace mucho uso del cuerpo como elemento que posibilita el entendimiento en el relato. Esto puede suponer a dos posiciones según nuestro criterio: una es que el autor del libro trate de evitar mostrar el cuerpo del difunto porque siente que la sociedad va a responder con disgusto ante lo planteado, es decir, la presión de la construcción de lo correcto en cuanto a lo

que se puede representar de la muerte, hace que decida ocultar el hecho físico; la otra es que en realidad el ocultamiento del cuerpo suponga una metáfora en sí misma, es decir que el autor oculta el cuerpo a razón de que pueda surgir un proceso de pensamiento más profundo dentro de su historia. Ambas son posibilidades palpables, aunque de acuerdo con lo abordado por Ariès (2000), sería la primera la que tiene más supremacía.

Esto se afirma, además, si tenemos en cuenta lo escrito en el primer apartado de este trabajo, donde Jaramillo (2007) nos permitió entender que el concepto de infancia y la literatura que deriva de este no surgieron muchos cambios desde la baja edad media. Ahora bien, lo que podemos encontrar es que en realidad las posiciones frente al libro álbum y al niño son demasiado variadas, como para definir en qué momento histórico estamos en lo referente al pensamiento del objeto abordado, lo que quiere decir que, aun bajo la teoría de Ariès (2000), no es posible reducir el pensamiento de una sociedad en su totalidad a un libro.

Otro punto importante que hay que entender es que aun cuando el libro haga uso de las categorías planteadas, la posibilidad de la lectura recae en quien se acerca al libro, más no en quien lo crea. Entendemos que la creación significa un acondicionamiento de las posibilidades que puede tomar la historia, pero así lo es con cada libro escrito; por tanto, el autor sí condiciona, puesto eso es lo que permite crear un horizonte de sentido posible para su historia, pero el lector interpreta los elementos que se le presentan y de esa manera configura las posibilidades de interpretación que le exige la lectura del libro.

4.3 El libro álbum no es una herramienta didáctica

Una de las razones por las que decidimos hacer un trabajo de esta índole corresponde a que, en el transcurso de la carrera, y en especial en algunas de las materias, se nos dio a entender

que el libro álbum es una herramienta didáctica. Nosotros no lo consideramos así. Los libros álbumes nacen de un ejercicio de creación independiente de las intenciones que quieran dar la personas que los puedan utilizar. Es decir, el fin con el que se utiliza el libro no influye en su percepción desde el punto de vista creativo. Entendemos también que la idea de que un libro que tiene imágenes está creado para facilitar el proceso de aprendizaje proviene de la creación intencionada del *Orbis Pictus* (Comenius, 1658).

Quizá esta confusión se deba a la naturaleza misma de la literatura infantil. La imagen es un recurso llamativo, en tanto brinda caminos para la interpretación que la palabra no puede. La imagen suele ser entendida con mayor facilidad que el texto por sí solo, al menos eso hemos notado en nuestro desarrollo como promotores de lectura, y esa también fue la intención de Comenius (1658) cuando creó su libro. Lo que debemos entender es que la intención de éste fue la de crear relaciones iconográficas, mientras que el libro álbum, como ya se dijo en el apartado 1.2, hace uso de esas relaciones, pero también las expande, por lo que quien lee debe crear sentido a partir de ambas cosas: el texto y la imagen.

Esto se nos demostró en los 6 relatos que abordamos, quizá fue más evidente en unos que otros, pero la lectura del libro álbum es diferente a la del libro convencional. En *La partida* (Chimal y Arispe, 2015) la muerte del niño se sabe solo por lo que brinda la imagen, y no por lo que nos dice el texto. Quien tenga el libro en sus manos, también se dará cuenta que los límites del relato no están definidos puesto la primera vez que vemos la estatua que mata al niño, es en la contraportada del libro, un indicio que nos permite buscar la relación entre lo visto.

El libro álbum es un libro, así como lo son los muchos que han existido y existirán. Su capacidad de transmitir un concepto es equivalente a la de cualquier otro libro. Es cierto que

corresponde a otro formato, de ahí el interés que profesamos, pero no es un formato creado con la intención de enseñar sino de leer. Pensarlo de otra manera sería retroceder más de 300 años en el tiempo, a la época del surgimiento de la literatura infantil.

La muerte que pudimos ver en estos libros no es diferente de la que se pueden encontrar en muchos otros, de ahí que pudieran corresponder a las categorías y también que pudieran evadirlas. Los caminos interpretativos de este hecho no son pocos, nosotros apenas abordamos una gota dentro de todo un mundo. Esto puede no parecer mucho, pero el camino ha determinado un entendimiento más cercano al libro álbum y al concepto de la muerte. En conclusión, la muerte aquí ha sido vista como un fenómeno social, bajo unos parámetros determinados, y desde unos libros específicos, no podemos esperar haberla explicado toda, pero sí podemos esperar haberla entendido un poco más. Esa es la intención fundamental de cualquier expresión artística, brindar entendimiento desde otro punto de vista sobre un mismo fenómeno. Eso tratamos de hacer en este trabajo, y eso esperamos haber logrado.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, E. (1998). *El niño y la muerte*. Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría. Vol 18, No 65.

Ariès, P. (1967). *La mort inversée*. Archives Européennes de Sociologie, vol. 8. p 169-195

Aries, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente*. Barcelona, El Acantilado.

Bauer, J. (2002). *El ángel del abuelo*. Salamanca. Loguez Ediciones

Buitrago J. (2008). *Camino a casa*. México D.F. Fondo de Cultura Económica

Cervera, J. (1989). *En torno a la literatura infantil*. Universidad de Valencia, Revista de Filología y su Didáctica, p.157 -168.

Chimal, A. & Arispe, N. (2015). *La partida*. México D.F. Fondo de Cultura Económica

Comenius, A. (1658). *Orbis Pictus*.

Elizagaray, A, (1989) *Entorno a la literatura infantil*. Universidad de Texas, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Erlbruch, W. (2007). *El pato y la muerte*. Madrid. Barbara Fiore Editora.

Gala, F.J. et al. (2002). *Actitudes psicológicas ante la muerte y el duelo: Una revisión conceptual*. Cuadernos de Medicina Forense. p. 39-50. Recuperado de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-76062002000400004&lng=es&tlng=es

García V, & Ramírez, G. (2014). *El Valor Simbólico De la Imagen Representada*. Universidad Autónoma Del Estado De México. Revista Legado de Arquitectura y Diseño, No. 16, p. 51-64

Herrán, A. (2007). *Fundamentos para una Pedagogía de la Muerte*. Universidad Autónoma de Madrid, España. Revista Iberoamericana de Educación, Vol. 41.

Hutton, P. H. (2004) *Philippe Ariès and the Politics of French Cultural History (Critical Perspectives on Modern Culture)*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Isaza, R. C. *El Libro-Álbum Un Género Nuevo*. (2002) Hojas de lectura No. 59

Jaramillo, L. (2007). *Concepción De Infancia*. Universidad del Norte. Zona Próxima No. 8

Jeffers, O. (2008). *El corazón y la botella*. México D.F. Fondo de Cultura Económica

Laiseca, A. & Arispe, N. (2015). *La madre y la muerte*. México D.F. Fondo de Cultura Económica

Lonna, I. (2015). *Narrativa contemporánea: el libro álbum*. Economía Creativa, Primavera. Recuperado de www.centro.edu.mx/economiacreativa

Narodowski, M. (2004) *Desencantos y desafíos de la Escuela actual*. Ediciones Novedades Educativas.

Orrego, M. (2011). *Relaciones texto-imagen en el libro álbum*. Universidad de Talca. Revista Universum, No. 26, Vol. 1

Retford, K. (2016). *Philippe Ariès's 'discovery of childhood': Imagery and historical evidence. Continuity and Change*. p. 391-418.

Shulevitz, U. (2005). *El libro álbum: invención y evolución de un género para niños*. Caracas, Parapara Clave.